

LES BRONZES CHOLA VISHNOUITES

PAR

VINCENT LEFÈVRE

diplômé d'études approfondies

INTRODUCTION

Dans les temples de l'Inde du Sud, plus particulièrement dans l'actuel État du Tamil Nadu, deux types d'images coexistent : une image fixe, installée dans la *cella*, et une image mobile, utilisée pour les cérémonies et les processions, permettant à l'ensemble des fidèles d'apercevoir le dieu qui l'habite. Ce second type d'image est le plus fréquent. A partir de la dynastie des Chola (v. 850-1279), il s'agit d'une statue en métal, réalisée par le procédé de la cire perdue et selon des règles iconographiques et iconométriques précises.

Les bronzes chola sont bien connus des amateurs d'art indien et ils ne sont pas rares dans les musées occidentaux. Mais beaucoup de recherches restent à entreprendre. En effet, les ouvrages qui ont abordé ce sujet jusqu'à ce jour sont peu nombreux et s'intéressent presque exclusivement au problème, délicat il est vrai, de la datation des œuvres. Malheureusement, ces tentatives de datation reposent essentiellement sur des considérations stylistiques et sont sous-tendues par la croyance en un développement linéaire et continu du style qui irait de l'art pallava (VI^e-IX^e siècle) jusqu'à la fin de l'époque de Vijayanagar (1576), voire au-delà. Par conséquent, toutes les études se sont consacrées aux débats sur les dates et ont laissé de côté une véritable histoire des bronzes chola.

Pour tenter d'établir cette histoire, il a semblé nécessaire de procéder à une étude systématique de ces œuvres. Mais le trop grand nombre a rendu une sélection nécessaire. C'est pourquoi seule l'iconographie vishnouite a été retenue. Ce courant de l'hindouisme est en effet minoritaire en pays tamoul, et particulièrement sous les Chola ; il a donc moins attiré l'attention. De plus, le nombre de statues est plus aisé à appréhender.

SOURCES

La recherche repose au premier chef sur les bronzes eux-mêmes, qui doivent être étudiés avec minutie. Ils ont été recensés dans les catalogues consacrés à la

question et surtout dans les musées d'Inde, d'Europe et d'Amérique du Nord. Mais la plupart des œuvres sont conservées dans les temples du Tamil Nadu, où elles servent toujours au culte. Elles ont pu être repérées grâce à la photothèque du Centre d'histoire et d'archéologie de l'École française d'Extrême-Orient, à Pondichéry. Le corpus compte trois cent soixante-sept bronzes.

Un deuxième ensemble est constitué par l'épigraphie chola. Les inscriptions retenues, au nombre de cent vingt-huit, sont celles qui commémorent l'installation d'une image dans le temple. Pour cela, ont été dépouillés les *South Indian Inscriptions* et les numéros de l'*Annual Report on (South) Indian Epigraphy*, de 1891 à 1981.

Le troisième groupe est celui des textes normatifs sanskrits, c'est-à-dire des manuels de beaux-arts (*çilpaçâstra*) et des manuels de rituel, généralement désignés par le terme de littérature âgamique. L'accent a été mis sur les textes vishnouïtes (*samhitâ*), mais les textes çivaïtes (*âgama*) ont également été pris en considération car il convient de nuancer les divisions sectaires. Seuls ont été envisagés les textes édités.

PREMIÈRE PARTIE

TYPOLOGIE STYLISTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE COSTUME

Le premier critère d'analyse du style est fourni par l'évolution des différents motifs, dont certains sont stables tandis que d'autres varient. La difficulté réside dans la distinction entre variété esthétique et réelle évolution chronologique.

Les personnages masculins portent deux types de vêtement, soit une étoffe longue et symétrique enroulée autour de la taille, soit un pagne qui est progressivement remplacé par une sorte de short. Les divinités féminines sont vêtues d'une étoffe longue mais dissymétrique. Avec le temps, l'aspect naturaliste de ce genre de costume s'efface et devient plus arbitraire. Le plissé, d'abord généralement indiqué par un relief, est de plus en plus souvent rendu par des incisions dans le métal.

L'élément du costume qui évolue le plus est la ceinture. Elle se compose de trois ensembles : des bandes de tissu décoratives, la ceinture proprement dite, deux rubans formant des nœuds avec des chutes sur les côtés, et une retombée médiane. Cette dernière est naturelle et évasée au début de la période, puis elle affecte une forme en V ou U, qui est assez artificielle. Ce modèle complet de ceinture ne se rencontre d'abord qu'avec le vêtement long masculin, mais peu à peu on en trouve des parties (les nœuds latéraux ou le ruban médian en U) avec les autres costumes, ce qui semble être une contamination.

Les autres composantes du costume (bandeau de torse, bandeau de poitrine, cordon brahmanique, *çhannavira*) sont moins significatifs. On peut cependant noter que le cordon brahmanique est de plus en plus sinueux et que son fermoir se modifie au cours de la période.

CHAPITRE II

LES COIFFURES

Il existe quatre types de coiffure. Le premier est la tiare (*kirītamakuta*) de forme oblongue qui est originellement propre au dieu Vishnu. Plus tard, d'autres divinités peuvent également la porter. Le couvre-chignon (*karandamakuta*) est une coiffure conique faite d'un étagement de moulures circulaires. Son allure générale se rapproche progressivement de celle de la tiare. C'est également le cas du chignon haut (*keçamakuta*) qui est porté par les jeunes héros et certaines déesses. D'autres figures féminines sont coiffées d'un chignon très élaboré appelé *dhammilla*. La tiare et le couvre-chignon sont très souvent pourvus à l'arrière d'un ornement nommé *çiraçcakra*, qui prend tout d'abord la forme d'un lotus épanoui assez naturaliste puis, étant cerclé, tend de plus en plus à ressembler à une auréole avec des rayons.

CHAPITRE III

LES BIJOUX ET PARURES

Il existe plusieurs types de boucles d'oreille. Chacun correspond plus ou moins à certaines catégories iconographiques, mais l'on n'observe pas d'évolution notable. Les ornements d'épaule, au contraire, commencent par une simple pendeloque sur l'épaule droite puis s'augmentent d'un ornement similaire à gauche et se compliquent de manière croissante.

L'évolution des colliers est également significative : il s'agit tout d'abord de petits colliers bien distincts les uns des autres et d'un pectoral, puis tous les colliers se fondent pour ne former qu'un large pectoral unique, orné de petits motifs en forme de mangues. A la fin de la période, cet ornement s'amincit et devient beaucoup plus austère.

Les brassards et bracelets offrent, eux, une grande variété, mais celle-ci n'a pas d'autre signification que décorative.

CHAPITRE IV

L'ÉVOLUTION STYLISTIQUE :
ESSAI DE CHRONOLOGIE RELATIVE

A partir des éléments qui précèdent, il est possible de distinguer un certain nombre de séquences. Mais il faut d'abord discuter de la question des origines de l'art du bronze chola. Certains auteurs ont évoqué l'existence de bronzes pallava, donc antérieurs. Il est vrai que l'on trouve quelques petites pièces, aux traits assez archaïques et parfois maladroits, qui peuvent être datés des VIII^e et IX^e siècles. La plupart de ces bronzes représentent Vishnu. Cependant, d'un point de vue stylistique, les liens avec la sculpture pallava sont loin d'être évidents. De plus, la grande majorité de ces pièces proviennent du delta de la Kaveri, c'est-à-dire du pays d'origine des Chola. Ces bronzes, encore modestes, attestent donc l'existence d'une tradition ancienne en pays chola et expliquent l'essor de la production avec l'émergence de la dynastie Chola.

S'appuyant sur cette ancienne tradition, on peut ensuite distinguer une première phase qui s'étendrait de la fin du IX^e jusqu'au troisième tiers du X^e siècle :

les statues présentent alors une grande liberté stylistique et sont nettement individualisées. La maîtrise technique s'est accrue depuis la période précédente. A partir des années 970 environ, les bronzes semblent plus codifiés, les ornements varient moins, l'idéalisation gagne du terrain. C'est l'époque des plus grands chefs-d'œuvre, comme les bronzes de Tiruvenkadu ou de Vadakkuppanaiyur. Cet âge classique semble s'étendre bien au-delà du milieu du XI^e siècle. Cependant, vers la fin de ce siècle, la production des bronzes tend à augmenter et à s'uniformiser. L'idéalisation fait disparaître tout naturalisme. Le traitement de la sculpture, souvent noble, n'en est pas moins sec. Les évolutions sont difficiles à cerner. Il semble plutôt que plusieurs courants se développent parallèlement : un courant néoclassique, surtout au XII^e siècle, un courant plus dépouillé, essentiellement dans le sud du pays tamoul, et un courant maniériste, tendant à exagérer le raffinement ornemental.

Cependant, la distinction de ces phases ne doit pas cacher une profonde continuité. Les différences stylistiques sont également à attribuer à des variations régionales ou peut-être plus exactement au travail de différents ateliers. La réalité de l'atelier, qui nous échappe en grande partie, explique probablement le maintien ou la disparition d'un certain nombre de traditions.

DEUXIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE

CHAPITRE PREMIER

TYPOLOGIE

L'iconographie des bronzes chola est relativement traditionnelle, du fait qu'il s'agit de figures isolées et non de scènes narratives. Les difficultés d'identification sont rares.

Le principal personnage du corpus est naturellement Vishnu, généralement représenté debout, plus rarement assis. Muni de quatre bras portant le disque et la conque, il est vêtu du vêtement long et coiffé de la tiare. Il est encadré par ses deux épouses, Çrîdevî à sa droite et Bhûdevî à sa gauche. Celles-ci sont symétriques l'une de l'autre à quelques détails près : Çrîdevî porte le *chhannavira* et Bhûdevî le cordon brahmanique.

Parmi les avatârs, Narasimha est représenté assis en position de yoga. Il n'existe qu'une seule représentation de Trivikrama. Les avatars les plus fréquents sont, bien évidemment, Râma et Krishna. Râma est accompagné de Sîtâ, qui ressemble fort à Çrîdevî, de Lakshmana, qui est presque identique à Râma si ce n'est qu'il est coiffé du chignon haut et porte le *chhannavira*, et, plus rarement, de Hanuman. Krishna, lui, apparaît sous différentes formes : bébé, posé sur une feuille de bananier ou sur les genoux de sa mère nourricière (une occurrence de chaque type) ; jeune garçon dansant, soit après avoir volé du beurre (Nartana), soit après avoir dompté le démon serpent (Kâliyamardana) ; jeune berger (Râjaman-nâr), parfois jouant de la flûte (Venugopâla), entouré de ses deux épouses, Rukmini et Satyabhâmâ.

Parmi les personnages secondaires, on trouve Garuda, le Disque, sous une apparence aniconique ou bien personnifiée et terrible, et enfin les Ālvâr, les saints poètes tamouls, laudateurs de Vishnu. Tous n'apparaissent pas à l'époque chola ; Tirumangai et Āndâl sont les plus fréquents.

CHAPITRE II

ÉVOLUTION

Vishnu est le personnage le plus représenté. Il apparaît durant toute la période. Il n'est accompagné de ses épouses qu'à partir du X^e siècle. C'est également à ce moment qu'apparaissent Krishna et Râma, mais ceux-ci s'imposent vraiment à partir de la fin du XI^e siècle. D'une manière générale, les deux derniers siècles de la période voient croître la part des avatârs et se diversifier l'iconographie (notamment les figures des saints).

Cette évolution est à mettre en parallèle avec l'extension croissante des temples, la multiplication des chapelles, et donc le besoin accru d'images. De plus, à la fin du XI^e siècle, la prédication de Râmânuja donne un nouvel élan au vishnouisme, en insistant sur le culte de la divinité personnelle et en introduisant les images des saints dans des temples désormais ouverts à tous.

Les textes les plus tardifs, dans la mesure où il est possible de les dater, témoignent également de cette diversification iconographique.

CHAPITRE III

INTERFÉRENCES

Des interférences se manifestent au sein de l'iconographie vishnouite. Ainsi Sîtâ et Rukminî apparaissent-elles comme des doubles de Çrîdevî, tandis que Satyabhâmâ est celui de Bhûdevî. Mais le fait le plus notable est le rapprochement progressif des représentations de Krishna et, surtout, de Râma avec celle de Vishnu, notamment par la présence de certains signes, comme la tiare, chez les avatârs. Ce phénomène témoigne de l'émergence progressive du krishnaïsme et du râmaïsme.

Mais il existe aussi des interférences avec l'iconographie çivaïte : certains saints çivaïtes (Nâyannâr) sont visiblement inspirés des images de Krishna, mais celui-ci l'est peut-être en partie de celles de Çiva, notamment sous la forme de Vrishabhavahâna.

Ces rapprochements s'expliquent par la volonté d'accorder un statut supérieur à un certain nombre de personnages. Ils témoignent en même temps d'une possible concurrence entre les deux courants majeurs de l'hindouisme. Enfin, ils montrent que les images vishnouïtes et çivaïtes se rattachent à une même tradition artistique.

TROISIÈME PARTIE

ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DES BRONZES CHOLA

CHAPITRE PREMIER

MESURE DE LA PRODUCTION

La production des bronzes existe avant l'émergence de la dynastie Chola, mais reste timide, à moins qu'un grand nombre d'œuvres aient disparu. Le réel « décollage » se produit au X^e siècle. Les XI^e et XII^e siècles forment la période centrale, tandis que le XIII^e siècle connaît une très légère diminution. Cependant, il est frappant de constater que plus de la moitié des bronzes recensés ont été produits pendant les deux derniers siècles de la période, ce qui témoigne de la formidable augmentation de la production.

Géographiquement, le pays chola au sens strict, c'est-à-dire le delta de la Kaveri, regroupe environ les deux tiers des bronzes produits. La région dominante est celle de l'actuel district de Tanjore et plus précisément les environs de Kumbakonam, riches en argile fine, employée dans les moules. Autour de ce noyau, on distingue deux zones périphériques, le Tondaimandalam, au nord, et le pays pandya, au sud, qui prend son essor à la fin du XI^e siècle. Il faut enfin citer le pays kongu, plus loin vers l'ouest, qui connaît une production épisodique.

CHAPITRE II

LES COMMANDITAIRES

Les données épigraphiques enregistrent un grand nombre de transactions économiques, parmi lesquelles on trouve des mentions d'installation de bronzes. Ces documents nous révèlent ainsi les noms des commanditaires. Le roi et son entourage sont bien représentés, mais dans près de deux cas sur trois les donateurs sont des particuliers, petits seigneurs locaux, propriétaires terriens ou riches marchands. Ces personnages exercent généralement une autorité locale.

A partir du XII^e siècle, les mentions épigraphiques se raréfient. La raison en est que les temples ont alors acquis une grande emprise foncière et qu'ils sont désormais capables de passer eux-mêmes commande des bronzes, voire d'entretenir leur propre atelier. Cette évolution correspond à la fois à l'augmentation de la production et à son uniformisation, car le lien entre l'artiste et le commanditaire devient plus impersonnel.

Le rôle du mécénat royal n'est cependant pas négligeable, même s'il se concentre sur quelques lieux seulement. La pratique du don religieux fait partie des nécessités de la souveraineté rituelle et, en encourageant cette pratique, la dynastie Chola permet le développement de l'art du bronze ; le style classique du début du XI^e siècle, période où le mécénat royal est le plus fort, devient un véritable modèle.

CHAPITRE III

ARTISTES ET TRAITÉS

Les sources sont muettes sur les artistes. Aucun nom n'est connu. En revanche, les traités donnent de nombreux renseignements sur la manière de procéder et sur les règles à respecter. Les prescriptions touchent les techniques à employer, les matériaux à utiliser, les règles iconographiques, les principes iconométriques et surtout les pratiques rituelles qui doivent accompagner la réalisation de l'image.

Mais ces textes sont tantôt très précis, tantôt très vagues. En réalité, ce sont plutôt des aide-mémoire pour les sculpteurs (et leurs commanditaires) que de véritables instructions. Il est donc possible que les artistes aient joui en fait d'une liberté appréciable, même si les traités religieux cherchaient à encadrer leur travail pour mieux le légitimer.

CONCLUSION

Pour retracer une histoire des bronzes chola, il faut à la fois en étudier l'évolution intrinsèque (stylistique et iconographique) et la rattacher à un contexte plus général. L'ère du mécénat particulier correspond à l'affirmation de l'art du bronze. Les œuvres offrent alors beaucoup de liberté et d'individualité. Le règne des grands souverains Chola, dans la première moitié du XI^e siècle, favorise l'établissement d'un style classique, plus idéalisé et plus codifié, bientôt érigé en référence absolue. Peu à peu, la communauté du temple devient le principal interlocuteur de l'artiste, ce qui a pour effet de rendre la production plus impersonnelle. Un rapport existe donc entre l'évolution de la commande, conséquence des facteurs politiques et socio-économiques, et celle du ou des styles. A cela il faut ajouter l'évolution de la pensée religieuse, qui s'articule autour de la personnalité de Râmânuja. Enfin, il est notable que, si l'art du bronze s'étend à l'ensemble du pays tamoul, il reste toujours très fortement attaché à son lieu de naissance, dans le delta de la Kaveri. C'est toujours dans cette région que les bronzes continuent d'être produits aujourd'hui, poursuivant la tradition chola, fortement enracinée depuis le XI^e siècle.

ANNEXES

Catalogue des bronzes, classés par provenances. – Arbre généalogique de la dynastie Chola. – La fonte à la cire perdue selon le *Mânasâra*. – Le système de mesures. – Les inscriptions du temple de Râjarâjêçvara à Tanjore.

ILLUSTRATIONS

Cartes – Trente-cinq dessins au trait des motifs stylistiques. – Cinquante-cinq photographies en noir et blanc représentatives de la diversité stylistique et iconographique du corpus.

